



Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”

El mirto, la rosa y el álamo: el simbolismo del escenario en *Pervigilium Veneris*

Araceli Noelia Polisena - María Virginia Bruzzo

Universidad Nacional del Nordeste

Senseimegg@gmail.com - virginiabruzzo@gmail.com

Resumen

Pervigilium Veneris, datado entre los siglos II y IV d.C., de autor anónimo, es un poema dedicado a la primavera como estación de Venus, al amor y a la deidad que lo patrocina. Describe el ritual de vigilia nocturna destinado a reactualizar el origen del mundo y su regeneración periódica, marcada por el devenir de las estaciones. El poema, dividido en dos grandes partes -canto a la llegada de la primavera y epílogo personal del autor- presenta dos escenarios contruidos con diversos símbolos vinculados con la vegetación. Entre uno y otro hay un continuum espacial vinculado con la renovación-procreación y con la muerte-esterilidad. La diferencia entre ambos radica en el tipo de vegetación que acompaña a cada situación: el mirto (*myrteo*) y la rosa (*rosa*) en el escenario que narra la llegada de Venus y el álamo (*pōpŭlus*) en el que se refiere al mito de Procne y Tereo.

En esta ponencia analizaremos el simbolismo de las plantas antes mencionadas y de los términos utilizados para referirse al bosque -*nemus*, *lucus*, *saltus* y *silva*-, a las flores -*flos*, *papilla* y *gemma purpura*- y aquellos términos que los acompañan. Partimos de la propuesta de Mircea Eliade para la interpretación del simbolismo religioso en el marco procedimental de la ciencia de las religiones. Entendemos por símbolo una “cifra” que conforma un “sistema” y cuyo valor está relacionado con la existencia humana y la cósmica. Intentaremos demostrar que los escenarios creados por los símbolos de la vegetación coinciden con el tono de cada parte del poema, festivo o melancólico, respectivamente.

Palabras claves: *Pervigilium veneris*, símbolos, naturaleza

El poema *Pervigilium Veneris* datado por Robert Schilling (1961: 38) en el siglo II d. C., se considera, en consecuencia, de la tardía latinidad o de la alta Edad Media y se estructura en dos grandes partes. En la primera, el relato de la primavera como temporada de Venus, de tono festivo, relacionado con el rito a la diosa; y en la

segunda, el epílogo personal, de tono melancólico, precedido por el mito de Filomena y Tereo. Aquí el poeta, en primera persona, revela su situación particular.

Según Robert Schilling (1961: 39-40) estas dos grandes partes pueden, a su vez, subdividirse. Los versos 1 al 27 contienen el canto a la diosa Venus como patrona de la primavera y el amor; y la descripción del florecimiento de las rosas. El mismo inicia con dos mitos: el nacimiento de Venus (v. 1-8) y el del cosmos marcado por las nupcias del Cielo (Éter) y la Tierra (v. 9-12), sucedidos ambos el mismo día. Los versos 28 al 57 describen el lugar de la preparación de la fiesta: el Hybla. Y los versos 59 al 88 presentan todas las esferas de poder de Venus como diosa cósmica de la procreación, diosa tutelar de Roma, de las fuerzas vegetales, soberana de las aves y animales. El epílogo personal inicia con el canto de Procne, en el que se alude al mito de Filomena y Tereo, y finaliza con la apelación nostálgica del poeta.

De la correspondencia entre el nacimiento de Venus y del cosmos proviene una doble justificación mítica del ritual de vigilia destinado a reactualizar el origen del mundo y su regeneración periódica, marcada por el devenir de las estaciones. Decimos, entonces, que está presente el simbolismo de la *renovatio* cósmica, cifrado en el mito sobre el origen del mundo (Mircea Eliade, 1964: 283), en el rito de iniciación concerniente a la llegada de la primavera, y en iconografías -imágenes, figuras y escenarios- del universo vegetal y animal. Son estas últimas las que revelan la solidaridad existente entre la iniciación, la muerte y el renacimiento del mundo; y refieren, a la par, a situaciones constitutivas de toda existencia humana.

Encontramos así que el lenguaje referido a los símbolos de la vegetación construye dos escenarios y que en ellos el poeta recrea dos tonos poéticos: uno festivo y otro melancólico, de acuerdo con el tema de cada parte. Entre un escenario y otro hay un *continuum* espacial marcado por los símbolos de la vegetación, vinculados con la renovación-procreación y con la muerte-esterilidad. La diferencia está, como se verá, en el tipo de vegetación que acompaña cada situación: el mirto (*myrteo*) y la rosa (*rosa*) en el escenario que narra la llegada de Venus; y el álamo (*pōpŭlus*), en el escenario que refiere al mito de Filomena y Tereo.

En este trabajo analizaremos el simbolismo del mirto, la rosa y el álamo. Además, los términos utilizados por el poeta para referirse al bosque y las flores: *nemus*, *lucus*, *saltus* y *silva*, y *flos*, *papilla*, *gemma purpura*, respectivamente; y aquellos asociados a estos: *umbras* (*arborum*, *floribus*), *casas* (*de flagello myrteo*), (*floreas inter*) *coronas*. Con el análisis intentaremos demostrar que los escenarios recreados por los símbolos de la vegetación coinciden con los tonos predominantes en el poema.

Para la interpretación del simbolismo religioso seguimos la metodología propuesta por Mircea Eliade, quien afirma que todo símbolo conserva de forma inherente el carácter religioso en tanto contribuye, en algún momento de la historia, y en cierta cultura a la “constitución de mundos” y refiere, a su vez, a situaciones constitutivas de la existencia humana (2010: 130). Teniendo en cuenta esto, descifraremos los aspectos que muestran las variantes del símbolo cuya función esté vinculada con la renovación-procreación del mundo en la primavera, en contraste con la muerte-esterilidad de la inspiración poética.

Comprendemos, entonces, el símbolo como aquello que constituye una “cifra” (Eliade, 2010: 125), la cual contiene valores que al ser descifrados revelan al hombre tensiones existenciales y formas de aprehensión del mundo. Los símbolos funcionan, en este contexto, como un “sistema” conformado por diferentes significados relacionados con la existencia humana y la cósmica (Eliade, 2010: 131).

El simbolismo de la *renovatio* cósmica se encuentra en el centro del “sistema” simbólico. A partir de él se forma una red de la cual se desprenden e interrelacionan las imágenes simbólicas vegetales vinculadas con la muerte-esterilidad -como el álamo- y a la renovación-procreación -como el mirto y la rosa y el léxico poético referido al bosque y a las flores-. Esta red, en tanto sistema simbólico, configura los escenarios del poema.

El poema se abre con la descripción del escenario en el que se realiza el ritual. En el tercer verso se menciona el *nemus*, bosque sagrado consagrado a una divinidad, en especial a Diana que, como se ve luego en el poema, es expulsada para la festividad de la primavera (vv. 37-47)¹. Este *nemus*, despliega su cabellera de flores, *comam resoluít* (v. 3). Allí, entre las sombra de los árboles, *inter umbras arborum* (v. 4), hará su presencia Copulatrix, que asociamos con Venus, puesto que es la Madre de los amores.

Et nemus comam resoluít de maritis imbribus
Cras amorum Copulatrix inter umbras arborum (vv. 3-4)

Este espacio entre las sombras de los árboles es el micro-escenario principal en el que se desenvuelve la festividad de la *renovatio* cósmica. Como explica Mircea Eliade, el árbol, como “lugar sagrado”, se constituye en un microcosmos, “porque repite el paisaje cósmico; porque es un reflejo del todo” (1964: 248). En estos versos se vuelve explícita la connotación positiva de *umbra* que implica un espacio en condiciones protegidas, un lugar retirado o privado.

¹Nos remitimos a la edición bilingüe latín-francés de 1961 de Robert Schilling.

En la preparación de la fiesta encontramos otra manera de nombrar el bosque: *lucus*. Esta palabra connota, más que un bosque, una arboleda, pero al igual que *nemus* es un espacio sagrado. Esta arboleda en el poema es, específicamente, de mirtos, el árbol que le está consagrado a Venus (Segura y Torres, 2009: 228). Y es allí donde las Ninfas, junto a Cupido, deben dirigirse.

Ipsa Nymphae diua luco iussit ire myrteo
It Puer comes puellis; necta menciendi potest (vv. 28-29)

Las Ninfas solicitan a Diana que se aleje de su *saltus*, siendo *saltus* un pasaje estrecho a través del bosque, es decir, un lugar despejado: "Congreges inter cateruas ire per saltus tuos" (v. 43)

Y finalmente, el bosque es nombrado con el genérico *silva*, en el verso final de la sección en la que Diana es expulsada. Desde ese momento, es Dione, identificada con su hija Venus, quien reina en la *silva* (v. 47).

Afirmamos, así, que el bosque se presenta como el escenario de la acción ritual de la renovación del mundo. Primero, se habla del bosque sagrado (*nemus*), luego el escenario se reduce a la arboleda (*lucus*), y finalmente, se precisa un lugar despejado dentro de ese bosque (*saltus*). Como vemos, la focalización del poeta nos traslada a un escenario más reducido e íntimo. Podemos asegurar, entonces, que el *saltus* es el escenario ritual específico donde se realiza la vigilia en espera de la primavera/Venus, y visto de manera extendida, lo es el *nemus* y todo lo que connota árbol o arboleda.

Dentro del escenario ritual, la diosa rodeará las casas con ramas de mirto: *Implicat casas uiuentis de flagelo myrteo* (v.5). El mirto, árbol consagrado a Venus, toma ciertas connotaciones. Como planta consagrada a la diosa, el mirto es considerado "capaz de generar y fortalecer el amor, por lo cual en las bodas se usaba en forma de coronas" (Segura y Torres, 2009: 229). Por otro lado, las ramas o el ramo, según Chevalier "es -en el arte medieval- tan pronto el atributo de la lógica como el de la castidad, o también el del renacimiento primaveral" (1986: 867). En este contexto, las pequeñas cabañas (*casas*), rodeadas o construidas con mirto, funcionan como un micro-escenario propicio para la procreación.

Otros preparativos son las coronas confeccionadas por las ninfas que están hechas de flores: *floreas inter coronas* (v. 44) con las cuales Venus, legisladora del ritual, delimita el espacio sagrado. La flor destacada es la rosa, ya que es la consagrada a Venus (Segura y Torres, 2009: 237).

Según F. Portal, la rosa y el color rosa constituirían un símbolo de regeneración por el hecho del parentesco semántico del latín *rosa* con *ros*, la lluvia, el rocío, [...] El rosal, añade este autor, “es la imagen de lo regenerado, como el rocío es el símbolo de la regeneración” (220) [...] Y los rosales estaban consagrados a Afrodita al mismo tiempo que a Atenea. La rosa era entre los griegos una flor blanca, pero cuando Adonis, protegido de Afrodita, es herido de muerte, la diosa corre hacia él, se pincha en una espina y la sangra tiñe las rosas que le estaban consagradas. (Chevalier, 1986: 892-893)

A su vez, la rosa también está relacionada al jardín de Eros, y por lo tanto al amor y a la sexualidad:

La rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones, que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus, etc. (Cirlot, 1992:390)

También, para referirse a las flores, el poeta se vale de la metáfora construida mediante el léxico *gemma* acompañado del participio presente *purpurentem*, haciendo figurar a las flores como joyas púrpuras o rojas: “Ipsa gemmis purpurantem pingit annum floridis” (v. 13). Según Chevalier, existen dos rojos: el nocturno, centrípeto, hembra y el otro diurno, centrífugo, macho. El primero, tiene un sentido ambivalente; por un lado es condición fundamental de la vida, y por otro, está asociado a la muerte. Asociado al fuego, “es el color del fuego central del hombre y de la tierra”, “Está subyacente en el verdor de la tierra y en la negrura de la vasija” (Chevalier, 1986: 888). El segundo, puede estar asociado a Eros: “Aparece entonces un nuevo colorado, asociado al blanco y al oro, y éste constituye el símbolo esencial de la fuerza vital. Encarna el ardor y la belleza, la fuerza impulsiva y generosa, el eros libre y triunfante” (Chevalier, 1986: 889). Entonces, el rojo y la rosa también están asociados a la regeneración, tanto el nocturno como diurno, hembra y macho.

Las rosas aparecen también como personificaciones de las jóvenes (*nymphae* y *puellae*) iniciadas en el rito: “Ipsa jussit mane ut udae virgines nuban trosae” (v. 22). Es por ello que el poeta utiliza los términos *papilla* y *flos* para designar a las jóvenes en preparación para la unión amorosa. Por un lado *papilla* expresa, literalmente, el pezón femenino; y, poéticamente, el capullo floreal; y por otro lado, *flos* alude al proceso de floración de los capullos. La comparación de las jóvenes vírgenes con las rosas tiene sentido, tanto desde el punto de vista de la castidad que Venus ordena mantener durante la ceremonia nocturna, como de la próxima iniciación sexual relacionada con el ritual de la regeneración del mundo en primavera. Puede

observarse, entonces, una evolución que parte de un plano de imagen vegetal hacia un plano de imagen humana.

Como vemos en la primera parte, tanto el árbol como la flor, el mirto y la rosa, simbolizan el amor, en cuanto a acción de procreación, y la renovación de la vida. Estos símbolos vegetales comportan perfecta armonía en el marco del rito a Venus.

Ahora bien, en la segunda parte del poema el escenario cambia y adquiere un tono poético distinto; las rosas y el mirto ya no son los protagonistas, sino el álamo (*pōpŭlus*). Aquí el poeta hace referencia al mito de Filomena y Tereo. Una vez más, el árbol es el escenario de los hechos: Procne canta bajo un álamo:

Ad sonat Terei puella subter umbram populi
Ut putes motus amoris ore dici musico (v.86-87)

El álamo es tradicionalmente asociado a Heracles; sin embargo desde tiempos antiguos

Este árbol también aparece ligado a los infiernos, al dolor y al sacrificio, así como a las lágrimas. Árbol funerario, simboliza las fuerzas regresivas de la naturaleza, el recuerdo más que la esperanza, el tiempo pasado más que el porvenir de los renacimientos. (Chevalier, 1986:69)

A diferencia del escenario anterior que se desenvolvía *inter umbras*, este sucede *subter umbras*, debajo de la sombra del álamo. *Subter* también nos remite a lo que está debajo de la tierra, al mundo de los muertos. Por lo tanto, refuerza el simbolismo del álamo.

El canto de Procne, que aparenta inspirarse en el amor, expresa el dolor por su hermana Filomena, de quien Tereo (*marito barbaro* v. 88) abusó y dejó muda cortándole la lengua. El canto de aflicción es acompañado no sólo por el cambio en la vegetación sino también por el cambio en la focalización espacial. La imagen de Procne cantando bajo la sombra del álamo nos traslada a un micro-escenario íntimo cargado de melancolía y equivalente al estado interior del poeta. El poeta calla (*nos tacemus* v. 89), es decir, ha perdido su inspiración poética. Observamos, entonces, un contraste entre el micro-escenario que refiere a la interioridad del poeta y el micro-escenario del ritual cósmico.

El tono melancólico del escenario está reforzado por la figura del cisne, en el verso anterior a Procne: "Iam loquaces ore rauco stagna cygni perstrepunt" (v. 85). El símbolo del cisne, complejo por su multiplicidad de significados, "simboliza la fuerza del poeta y de la poesía", "es el emblema del poeta inspirado" (Chevallier, 1986: 307). La figura del cisne se relaciona, también, con la muerte. En este contexto retomamos

su valor negativo como “montura mortuoria” ya que constituye, junto con el arpa y el barco funerario, el símbolo esencial del viaje al mundo de los muertos (Cirlot, 1992: 132).

Ambas variantes simbólicas se enlazan para conformar el sentido del fragmento, en el que el silencio se asocia con la muerte. El poeta ha perdido su inspiración, por lo tanto su representación simbólica: el cisne entona un canto similar a un lamento. El epílogo personal finaliza con el poeta preguntándose por su futuro: ¿cuándo dejaré de callar?, ¿cuándo llegará la primavera para mí?

[...] Quando ver venit meum?
Quando facia uti chelidon, ut tacere desinam?
Perdidi Musam tacendo nec me Phoebus respicit
Sic Amyclas, cum taceret, perdidit silentium. (vv. 89-92)

Así, la introducción de la figura del álamo, complementada con la del cisne, recrea el escenario de tono melancólico introducido por el poeta en su epílogo, creando de esta manera un paralelismo con su estado sentimental.

Como vimos, por medio del lenguaje de los símbolos de la vegetación, el poeta construye dos escenarios y en ellos recrea dos tonos poéticos. Entre un escenario y otro existe un *continuum* espacial que inicia con los símbolos vinculados con la renovación-procreación y finaliza con los símbolos asociados con la muerte-esterilidad. En el primer escenario el poeta narra el nacimiento de Venus en el marco del ritual de la *renovatio* cósmica. Aquí aparecen principalmente el mirto (*myrteo*) y la rosa (*rosa*), vinculados con la renovación-procreación del mundo en primavera. En esta primera parte predomina el tono festivo del poema. Mientras que en la segunda parte predomina el tono melancólico, recreado por el simbolismo del álamo (*pōpŭlus*) y del cisne, asociados con la muerte-esterilidad en términos de la ausencia del ser querido (expresado en el canto de Procne) y de la inspiración poética (expresado por el poeta en su epílogo).

Bibliografía

Corpus literario

Pervigilium Veneris. En francés “La veillée de Venus”, trad. por Robert Schilling. -12º ed.-, París: Société d’édition “Les Belles Lettres”, 1961.

Corpus teórico-crítico

Cirlot, J. E. *Diccionario de símbolos*. -2da ed.- Barcelona: Labor, 1992.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

Elíade, M. *Tratado de la Historia de las religiones*. Tomo II. México: Editores Era, S. A., 1964.

_____ “Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso”. En Elíade, Mircea y Kitagawa, Joseph M. (comps.), *Metodología de la Historia de las religiones*, Buenos Aires, Paidós, 2010, 116-139.

Segura Munguía, S. y Torres Ripa, J. *Historia de las plantas en el mundo antiguo*. Bilbao: Universidad de Deusto; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.